

Article

« La scénographie professionnelle au Québec (1870-1990) ou la quête historique d'un pouvoir et d'une reconnaissance »

Jean-Marc Larrue

L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales, n° 11, 1992, p. 103-136.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/041161ar>

DOI: 10.7202/041161ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

Jean-Marc Larrue

La scénographie professionnelle au Québec (1870-1990) ou la quête historique d'un pouvoir et d'une reconnaissance

Un théâtre qui changerait de caractère tous les vingt-cinq ans, dans lequel les nouvelles générations tenteraient de tout recommencer depuis le début, faisant table rase de tout ce qu'avaient réalisé leurs prédécesseurs, ne présenterait évidemment aucun intérêt.

Jerzy Koenig¹

Jamais les scénographes du Québec — appelons-les ainsi par commodité — n'ont autant fait parler d'eux! Ils sont partout et s'affirment avec toute la vigueur de ceux qui sont convaincus du bien fondé de leur cause et qui réclament enfin leur dû. Qui pourrait, qui oserait les en blâmer? D'expositions en colloques, d'émissions radiophoniques en numéros de revues spécialisées, ils imposent, individuellement ou par le biais de leur Association (des professionnels des arts de la scène du Québec), une nouvelle donne au monde du théâtre québécois dont ils constituent désormais l'une des forces majeures.

¹ Jerzy Koenig, «Les nouveaux metteurs en scène» in *le Théâtre en Pologne*, janvier 1971. Cité par Yves Bonnat, «Décor: non — Scénographie: oui», *le Décor de théâtre dans le monde depuis 1960*, sous la direction de René Hainaux, Meddens, Bruxelles, 1973, p. 11.

C'est pour tenter de mieux comprendre ce phénomène complexe et nouveau que Hélène Beauchamp² et moi avons entrepris, dès l'hiver 1989, de mener des enquêtes auprès des jeunes scénographes québécois qui dominent la scène théâtrale actuelle. À vrai dire, notre objectif était double. D'une part, nous voulions comprendre la signification de la mutation profonde dont nous sommes les témoins depuis le début des années 70 au Québec. Nous espérions pouvoir en cerner les enjeux et en identifier les principaux agents — les scénographes eux-mêmes. D'autre part, nous espérions pouvoir inscrire ces développements récents dans un processus à plus long terme. Mais dès le début, nous avons été confrontés à deux difficultés majeures: l'ambiguïté des termes et le mythe de la génération spontanée.

Une terminologie piégée

L'évolution sémantique du terme scénographie et les effets qu'elle a eus sur le sens du mot décor sont une première source de graves problèmes amplement discutés ailleurs dans ce numéro car, on le voit bien aujourd'hui, la scénographie du XX^e siècle se trouve, à certains égards, aux antipodes de la scénographie baroque et illusionniste des siècles précédents. Mais, ce qui complique encore plus les choses, c'est que cette scénographie dite «moderne», qui s'est épanouie à la suite du symbolisme et d'autres mouvements artistiques subséquents nés au cours du premier quart de ce siècle - le futurisme, le dadaïsme, le Bauhaus -, n'est pas systématiquement applicable à toutes les révolutions scéniques nées de la modernité, comme en fait foi la situation en porte-à-faux d'Antoine et de Stanislavski qui, tout en étant reconnus comme des champions de la modernité théâtrale, ne participent pas de la révolution scénographique moderne.

² Hélène Beauchamp est professeure au Département de théâtre de l'UQAM. Pour les besoins de cette recherche, nous avons rencontré en entrevue une quinzaine de scénographes actuels ainsi que des décorateurs à la retraite. Hélène Beauchamp a déjà publié des articles sur certains d'entre eux qui, combinés avec celui-ci, à l'élaboration duquel elle a collaboré, et d'autres en préparation, devraient fournir la matière d'un ouvrage sur la question.

Dans son essai sur la sémiographie, Jacques Polieri rend bien compte des limites et du cafouillage des termes.

[D]'une part, l'évolution contemporaine des significations nous ramène curieusement et fortuitement à une plus stricte étymologie, par ailleurs, «scénographie» ne parvient plus à recouvrir la totalité des valeurs sémantiques auxquelles les divers groupes voulaient lui faire répondre³.

Tout ce débat sur les sens passés et actuels du terme scénographie repose principalement sur des notions d'esthétique (du réalisme au suggestif, de la toile au peinte à l'installation ou au dispositif) ou d'espace (la scène frontale et l'espace éclaté, la représentation bi ou tridimensionnelle, les lieux traditionnels et les autres), ce qui comprend bien sûr le rapport entre acteurs et spectateurs. Les discussions que nous avons eues avec les scénographes québécois actuels revenaient toujours à ces fondements. Chez ces derniers, l'usage du terme scénographie se justifie par des motifs esthétiques et pratiques: l'idée de «concept», la notion d'«espace», le rejet du «décoratif» et de l'illusionnisme, etc. Mais à force de les écouter parler de leur travail et de l'analyser, nous en sommes venus à nous demander en quoi les créations marquantes de Danièle Lévesque, Claude Goyette, Stéphane Roy ou Daniel Castonguay se distinguent, au moins dans leur esprit, des architectures stylisées que Jean-Claude Rinfret concevaient pour l'opéra il y a seulement un quart de siècle (et qui portent indubitablement la marque de Craig et d'Appia), ou des dispositifs scéniques de Robert Prévost.

La génération spontanée

Mais il n'y a pas l'ombre d'un sentiment de continuité ou d'appartenance chez les jeunes créateurs québécois d'aujourd'hui. Ils ne se reconnaissent les

³ Jacques Polieri, *Scénographie Sémiographie*, Denoël/Gonthier, Paris, 1971, p. 11.

héritiers d'aucune pratique québécoise spécifique et, visiblement, ils ignorent à peu près tout de leurs devanciers. Pire, ils relèguent dans un passé indifférencié tous ceux qui les ont précédés et qu'ils coiffent du titre, peu flatteur dans leur bouche, de «décorateurs». Cela explique, bien entendu, leur insistance à utiliser le terme «scénographie» pour désigner la nature de leur propre travail, appellation à vrai dire fort discutable puisque ces «scénographes» s'en tiennent généralement à la conception des décors et ne se risquent pas dans les autres pratiques scénographiques traditionnelles — éclairage, costumes, etc. —, et puisqu'ils favorisent, voire provoquent, le retour à la frontalité.

Aussi, sans minimiser l'importance des bouleversements esthétiques et techniques survenus au cours des vingt dernières années au Québec, on est en droit de se demander si la faveur du terme «scénographie», ici, ne résulte pas d'abord d'une révolution au sein de l'institution théâtrale et si, dans le fond, le scénographe québécois d'aujourd'hui n'est pas un décorateur investi d'un véritable pouvoir de créateur et aurolé de la reconnaissance artistique qui, normalement, l'accompagne. La nouveauté ne réside pas dans l'un ou l'autre de ces attributs mais dans leur existence simultanée. Car les décorateurs québécois n'avaient encore jamais possédé les deux en même temps. À l'époque «pré-moderne», ils jouissaient d'une formidable autonomie mais sans que cela ne leur confère le moindre prestige. Plus tard, à la faveur de la modernité, ils sont sortis de l'ombre, ont été connus et reconnus mais ont dû céder une large part de leurs responsabilités au metteur en scène.

Le pouvoir d'un décorateur-scénographe de théâtre tient, croyons-nous, au degré d'autonomie de sa pratique artistique, ce qui n'exclut pas, bien au contraire, la concertation avec les autres concepteurs du spectacle. Quant à la reconnaissance, elle existe dans la mesure où l'œuvre scénographique est considérée comme un élément déterminant et identifiable de la création, tant par la critique que par le public, et dans la mesure où cela se reflète dans le traitement qu'on réserve à son maître d'œuvre, un créateur à part entière.

Ces hypothèses constituent le fondement de cet article. Par-delà l'évolution des esthétiques et les changements pratiques et techniques survenus

au cours de ce siècle au Québec, ce qui prime, c'est la volonté, chez les concepteurs de décors, d'obtenir une reconnaissance et de détenir un réel pouvoir de créateurs. Les préoccupations esthétiques ou celles d'espace, qui nourrissent actuellement les discussions sur la scénographie, nous apparaissent secondes par rapport à cette notion essentielle de partage de pouvoir et de reconnaissance au sein de l'institution théâtrale.

Nous consacrons donc les pages qui suivent à deux objectifs principaux. Le premier vise à souligner la permanence de cette quête du pouvoir et de la reconnaissance chez les concepteurs de décors, peu importe qu'on les qualifie de décorateurs ou de scénographes. Le second, corollaire du premier, consiste à démontrer que les pratiques passées, généralement mal connues, dépréciées ou oubliées, ne se limitent pas à des vestiges naturalistes ou à des bricolages décoratifs d'intérêt discutable, mais ont donné lieu à des créations originales, parfois audacieuses. Ce passé n'a rien d'un tout indifférencié et moyenâgeux. Il doit être réhabilité.

Avant d'entreprendre ce survol historique, il n'est pas inutile de justifier l'utilisation des termes. L'appellation «scénographes» est réservée aux concepteurs actuels de décors, tandis que le mot «scénographie» est employé pour désigner l'ensemble des pratiques qui confèrent à un spectacle ses qualités visuelles.

I. Le pouvoir sans la reconnaissance: l'ère des acteurs (1870-1937).

Le théâtre québécois⁴ d'origine européenne a près de 400 ans et la mise en espace de textes dramatiques date de la même époque. Nous ne nous préoccupons pas de savoir si les premiers artisans de notre théâtre faisaient des décors ou des scénographies, mais nous retiendrons qu'ils créèrent quelques

⁴ À ne pas confondre avec le théâtre québécois de la période qui s'étend de 1968 à 1980 environ.

spectacles mémorables, relativement élaborés, qu'ils donnèrent en plein air et parfois sur des plans d'eau⁵.

Ils instaurèrent une tradition qui allait, en dépit de difficultés constantes, s'affirmer au cours des siècles suivants. L'un des points tournants de cette évolution correspond à l'apparition du théâtre professionnel au Québec à la fin du XVIII^e siècle, puis à l'établissement de réseaux d'échanges artistiques, principalement avec les États-Unis, dès le début du XIX^e siècle.

Ruptures et continuité

C'est à la faveur de ce changement que s'impose un type de spectacle aujourd'hui négligé mais particulièrement prisé des Montréalais des deux langues du siècle dernier. Il s'agit des tableaux-vivants⁶. Ces tableaux ou «Living Statues» étaient à l'origine centrés sur les poses et les mimiques des acteurs, mais, très rapidement, ils furent agrémentés de cycloramas⁷ qui leur conféraient un dynamisme dramatique et une puissance suggestive que la presse d'époque a soulignés avec enthousiasme. La première caractéristique de ces panoramas était de reproduire dans le moindre détail des scènes réelles connues des spectateurs ou des scènes historiques qui leur étaient familières (paysages de Montréal ou de Québec et campagne environnante, tableaux connus ou lieux célèbres, etc.).

On commence à percevoir l'importance déterminante qu'ont eue les tableaux-vivants sur le jeu naturaliste de même que sur les techniques de l'agit-

⁵ On relira avec intérêt les chapitres du tome V des *Archives des lettres canadiennes* rédigés par Roméo Arbour et Baudouin Burger consacrés aux spectacles amateurs de la Nouvelle-France *le Théâtre canadien-français*, Fides, Montréal, 1976, pp. 23-57.

⁶ Le genre apparaît en Angleterre vers 1770 et se répand en Amérique du Nord au milieu du siècle suivant où il connaît un succès foudroyant.

⁷ Toiles peintes sur une structure en arc de cercle qui enveloppaient les acteurs. Parfois, les toiles étaient mobiles et défilaient en arrière-plan pour donner l'impression de mouvement (par un effet de déroulement et d'enroulement).

prop et sur l'esthétique de groupes tels que le Living Theatre, mais on a encore peu exploré leur impact sur la scénographie du théâtre plus traditionnel. On est cependant en droit de penser qu'ils jouèrent dans ce cas aussi un rôle non négligeable en favorisant l'émergence de décorateurs de talent à Montréal. Selon toute vraisemblance, ce sont des artistes locaux qui ont confectionné les cycloramas et les toiles mobiles des tableaux-vivants ou certaines parties du cyclorama (situé au coin sud-ouest de Saint-Urbain et Sainte-Catherine vers 1870) et ce sont ces mêmes artistes qui ont ensuite signé les décors les plus marquants du siècle passé et qui ont fait école, transmettant leur savoir-faire aux décorateurs du début du XX^e siècle.

Pour juger des exigences de la peinture scénique de l'époque, celle des cycloramas en particulier, on n'a qu'à relire la description qu'en fait Carl Friedrich Schinkel, l'un des principaux décorateurs de l'école romantique allemande.

A basic knowledge of the general and specific stage history of all times and peoples, the utmost skill and accuracy in perspective, a knowledge even of archeology, a thorough acquaintance with all the schools of painting, particularly landscape painting, and the actual color of things, yet even with botany and other studies which describe the various forms of trees, plants, rocks and hills in every country⁸.

À la fin du XIX^e siècle et durant le premier quart du XX^e siècle, l'expansion rapide du théâtre commercial au Québec, l'amélioration des moyens de transport et de communication et la systématisation des échanges avec l'étranger ont entraîné la professionnalisation du travail de décorateur de

⁸ Cité par Marvin Carlson, *The German Stage in the Nineteenth Century*, Metuchen, New Jersey, Scarecrow Press, 1972, p. 50.

théâtre⁹. La nature de ce travail et, partant, le statut et les qualifications de ceux qui l'effectuaient, variaient en fonction des spectacles offerts et des établissements concernés. En schématisant, on peut distinguer trois types d'intervention entre 1880 et 1925, qui correspondent sensiblement aux fonctions de monteur de décors, de peintre de décors et d'artiste scénique. Dans le premier cas, le professionnel se contentait de puiser à même les magasins et réserves du théâtre pour constituer un décor convenant à une production donnée (ill. n^{os} 6, 7 et 8). Ce décor consistait en l'assemblage de toiles peintes, de meubles et d'accessoires préexistants. L'établissement devait donc disposer d'une variété de tout cela pour répondre aux exigences habituelles des dramaturges. Plus l'établissement était important, plus son magasin était fourni.

Pour confectionner ses toiles (extérieurs: scène champêtre, scène en forêt, scène en mer, scène de rue, etc.; intérieurs: intérieur de commerces, de bateaux, chambre à coucher, salon, etc.), qui devaient être «rafraîchies» tous les deux ou trois ans, le théâtre faisait appel à un peintre de décors. Celui-ci gagnait généralement sa vie à concevoir et à réaliser les aménagements intérieurs de maisons particulières ou d'édifices publics, de sorte que les toiles théâtrales qu'il brossait étaient souvent des répliques d'intérieurs existants ou d'illustrations publiées dans des magazines spécialisés¹⁰. Ces décors, rappelons-le, étaient généralement réalistes. Le troisième type d'intervention du professionnel des décors, qui est aussi la plus exigeante et la plus rare, consistait à créer des décors originaux en vue d'une production spécifique, évidemment ambitieuse. C'est là qu'intervient l'artiste scénique. C'est à un tel artiste, Joseph René Garand¹¹, qu'on confia les décors du célèbre *Papineau* de Fréchette créé à l'Académie de Musique de Montréal en juin 1880. L'artiste scénique travaillait comme les

⁹ Les costumes relevaient de la responsabilité des interprètes et les éclairages, au gaz (jusqu'en 1892) puis électriques, étaient réglés par des techniciens également spécialisés.

¹⁰ La décoration intérieure était un art complexe. Il suffit pour s'en convaincre de visiter le Château Dufresne de Montréal. Les peintres-décorateurs ne sont pas des peintres en bâtiment!

¹¹ Voir l'article de Renée Noiseux-Gurik dans ce numéro qui traite en détail de cet artiste important.

autres artistes-peintres de l'époque: il se déplaçait vers son sujet avec son chevalet et ses pinceaux. Ainsi, Garand se rendit dans le village de Saint-Denis pour y tracer ses esquisses qu'il reproduisit ensuite sur les immenses toiles peintes du l'Académie de Musique de Montréal avec, bien entendu, tout le réalisme qui convient et qu'a loué la critique unanime. Toute cette production, marquée par le romantisme réaliste américain, comprenait des scènes spectaculaires — dont une fusillade et un effondrement¹².

Ces fonctions rappelons-le pouvaient être assumées par la même personne principalement dans les deux derniers cas. Et il est arrivé assez fréquemment que des établissements engagent des concepteurs sur une base permanente de sorte qu'on peut affirmer que la profession de décorateur de théâtre a plus de cent ans, aujourd'hui, au Québec.

Le peintre de décors comme l'artiste scénique avaient souvent carte blanche et étaient généralement les ultimes responsables de la conception et de la confection des décors¹³. À ce titre, ils jouissaient d'une formidable autonomie qui n'était limitée en fait que par des contraintes financières, techniques ou matérielles. Il faut cependant retenir que, d'une part, cette liberté de création n'empêchait la concertation avec les autres membres de la compagnie, et que, d'autre part, l'autonomie dont jouissaient les concepteurs de décors tenait plus au mode de production en vigueur qu'à un statut particulier qu'on leur aurait accordé. Le rythme des créations — une nouvelle pièce par semaine — et la distribution par emploi imposaient la primauté du travail individuel. Les comédiens travaillaient leur rôle individuellement et étaient responsables de leur propre costume et de leur maquillage; de son côté, le décorateur concevait les

¹² Pour plus de détails, voir Jean-Marc Larue, «Les créations scéniques de Louis-Honoré Fréchette», *Theatre History in Canada/Histoire du théâtre au Canada*, automne 1986, vol. 7, n° 2, pp. 161-167.

¹³ Ils étaient en plus chargés de tout ce qui avait trait à la promotion visuelle des spectacles: affiches, panneaux publicitaires, cartes-souvenirs, etc.

décors au mieux de ses moyens et au gré de son inspiration. Il n'y avait pas, alors, de metteurs en scène.

Si les décorateurs de cette période, qui s'étend des années 1880 aux années 1930 au Québec, étaient les maîtres d'œuvre et les seuls responsables de leurs créations, ils ne tiraient aucun prestige de ce pouvoir. Ils restaient d'obscurs créateurs qui s'activaient à l'ombre des acteurs. On en a pour preuves les comptes rendus critiques qui détaillaient le jeu de ceux-ci, leurs poses, leurs effets de voix, l'éclat de leurs costumes, mais qui traitaient rarement des décors (et quand ils le faisaient, c'était de façon bien laconique). Quant aux noms des créateurs de décors, ils étaient généralement ignorés des critiques, comme du public, et n'étaient habituellement inscrits dans les programmes des spectacles.

Pourtant, certains des décors et des créations scénographiques de l'époque auraient bien mérité qu'on s'attarde sur eux et sur ceux qui les ont signés. Rappelons que, durant toute cette période, le théâtre professionnel francophone du Québec était largement dominé par l'esthétique de Broadway, une esthétique fondée sur le spectaculaire¹⁴, qui ne cessa cependant pas de se renouveler et d'innover.

De sorte que l'apparition graduelle de «décors» tri-dimensionnels — toiles peintes prolongées et accompagnées par des structures à trois dimensions; dispositif scénique —, dans les grands théâtres de Broadway dès le début du XXe siècle, eut des répercussions presque immédiates sur les grandes scènes locales. En plus des panneaux peints traditionnels, les décorateurs d'ici concurent des structures en bois ou en métal (grâce à l'acier) qui occupaient et organisaient

¹⁴ Des nuances s'imposent. Majoritairement réalistes, les scénographies de Broadway étaient cependant très diversifiées. Les décors stylisés de Hawlett et Basing pour *Chantecler* d'Edmond Rostand (en janvier 1911 au Knickerbrocker Theatre) ou les reprises new-yorkaises de productions du Provincetown Playhouse (par exemple *The Emperor Jones* et *Beyond the Horizon* d'Eugene O'Neill, en 1920) en rendent bien compte (consulter à ce propos *The New York Stage*, Stanley Applebaum Ed., New York, Dover Publications, 1976, 154 p.).

l'espace ou qui représentaient des machines, des véhicules, des bâtiments, des ponts mais aussi des paysages naturels. On n'hésitait pas à utiliser une machinerie complexe en vue de créer des effets foudroyants, tels ces tapis roulants sur lesquels couraient des chevaux ou s'élançaient des autos, ces bassins d'eau dans lesquels sombraient des bateaux, ces trains qui crachaient leur vapeur dans un vacarme assourdissant, etc.¹⁵ L'heure étant à la magie illusionniste, on agrémentait la scène, et parfois la salle, d'objets pris dans la nature. De véritables plantes pendent encore du plafond du Winter Garden de Toronto. À Montréal, ces déploiements se limitaient le plus souvent à la scène qu'on pouvait recouvrir, selon le cas, de terre, de sable, de pierres, de plantes ou d'eau, balayés par des vents, par la poudrière ou par des averses. La prolifération des éléments naturels sur les scènes de l'époque, qu'on peut expliquer à la fois par le goût romantique et la soif d'exotisme (les pays lointains, le Far West sauvage — *The Girl in the Golden West* —, le nord — *Uncle Tom's Cabin*), n'est pas sans rappeler celle qui a caractérisé les scènes postmodernes récentes.

Du strict point de vue scénographique, ces créations étaient aussi ambitieuses et risquées que celles des théâtres naturalistes européens ou, à certains égards, que celles des futuristes et des constructivistes. Mais elles ne s'inscrivaient pas dans un discours théorique précis et, de l'aveu même de leurs auteurs, elles ne visaient pas d'autre objet que de provoquer l'émerveillement du public¹⁶.

On ne pourrait énumérer toutes les créations d'œuvres québécoises, données par des troupes locales sur des scènes francophones professionnelles qui, à la suite de *Papineau*, recoururent à de tels procédés scénographiques. L'esthétique de Broadway domina ainsi — de 1900 à 1910 environ — la scène du prestigieux Théâtre National Français de Montréal et inspira à Julien Daoust

¹⁵ Pour une description plus détaillée de certaines de ces créations, voir Jean-Marc Larrue, «La mise en scène à la Belle-Époque», *Jeu*, n° 27, deuxième trimestre, 1983, pp. 5-26.

¹⁶ David Belasco traite abondamment des motifs qui ont justifié ses choix dans son autobiographie.

quelques-uns des grands succès du Monument-National¹⁷. Des dizaines d'autres spectacles ont été donnés sur d'autres scènes — l'Auditorium de Québec, le Théâtre Français, le Chanteclerc (futurs Stella et Théâtre du Rideau Vert) de Montréal — dans des décors originaux et complexes créés par des artistes d'ici.

Si l'esthétique de Broadway et le décor réaliste ont marqué la plupart des productions de l'époque, d'autres avenues ont été explorées et, souvent, elles le furent par les mêmes créateurs scéniques. Il en alla ainsi de l'esthétique «boulevardière». Parallèlement aux œuvres à grand déploiement du type Broadway étaient en effet proposées des productions «en tout point semblables à la création parisienne» (ill. n° 5). Le Théâtre des Nouveautés de Montréal ou l'Auditorium de Québec ont souvent recouru à cette technique de reproduction pour attirer les foules, en prétendant, sans que personne puisse l'attester, qu'ils avaient fidèlement reconstitué les décors des théâtres parisiens — généralement de boulevard — dont ils reprenaient les succès.

Tentatives audacieuses: cinéma, danse et avant-gardes (1905-1925)

Entre la voie — majoritaire — américaine et l'esthétique boulevardière eurent lieu quelques tentatives retentissantes qui témoignent bien de la formidable effervescence qui régnait au Québec durant le premier quart du XXe siècle et à laquelle ont largement participé les décorateurs québécois. La plus remarquable d'entre elles est due à Julien Daoust, qui était à la fois acteur, auteur, décorateur

¹⁷ Mentionnons-en deux particulièrement remarquables: le *Joe Montferrand* de Louis Guyon et *la Passion* de Germain Beaulieu. Dans le *Joe Montferrand*, donné sur la scène du Théâtre National Français en octobre 1903, les spectateurs assistèrent à un combat sur des billots qui flottaient effectivement sur l'eau. Pour *la Passion* de Germain Beaulieu, mise en scène en mars 1902 par Julien Daoust, l'un des plus puissants créateurs de cette époque, l'artiste scénique d'origine allemande (sans doute yiddish) Jos Steinberg fit abondamment usage, selon la critique, de pierres, de verdure de fruits et de légumes pour reproduire les rues de Jérusalem dans un déploiement scénique digne des grandes productions américaines. Il faut, bien sûr, se méfier des débordements de la critique de l'époque qui, en l'absence de documents visuels de première main, reste notre meilleure source.

et directeur de compagnie, et s'est produite en mai 1907. Il s'agit d'une première intégration du cinéma à un spectacle dramatique. Daoust interprétait alors la pièce *la Fin du monde* de Germain Beaulieu dans un décor fait d'écrans cinématographiques sur lesquels étaient projetées des scènes apocalyptiques qu'accompagnaient des jets de fumée, des effets de son et de lumière, des apparitions et disparitions subites. On ignore encore tout des sources d'inspiration de Daoust. On sait seulement qu'il s'était procuré les bobines de film à New York. Cette expérience, soulignons-le, a précédé de plus de vingt ans les premiers essais connus de Piscator dans le domaine et de près de quarante ans l'utilisation du cyclorama par Robert LaPalme lors de *Fridolinons 45*. C'est vers la même époque que la scène épurée, même symboliste, et, dans une certaine mesure, la modernité firent leur apparition au Québec. Et c'est d'abord par la danse qu'elles se manifestèrent.

La danse, qui occupait les mêmes scènes que le théâtre, a bien avant lui troqué la lourde imagerie illusionniste pour des univers plus suggestifs. Les grandes rénovatrices de la danse du tournant du siècle — Loïe Fuller, Isadora Duncan, Ruth Saint-Denis — ont toutes paru à Montréal et, probablement, à Québec. Loïe Fuller, par exemple, a dansé au His Majesty's en septembre 1909. Nous ignorons encore s'il s'agit de sa première présence à Montréal mais, à lire les critiques de l'époque, il est clair que le public local n'en était pas à ses premiers contacts avec la danse moderne. On sait que, au-delà de sa gestuelle, expressive plus que figurative, Loïe Fuller a contribué à bouleverser les règles scénographiques en rendant vivant et signifiant un espace vide par le simple jeu de la lumière et du déplacement du corps. On peut difficilement mesurer l'impact de Loïe Fuller sur la scénographie théâtrale du Québec, mais il n'y a aucun doute qu'elle l'influença parce que, à cette époque, les spectacles dramatiques — du théâtre de répertoire comme les spectacles de variétés (revues, vaudevilles américains, etc.) — intégraient très souvent la danse et la musique. C'est d'ailleurs, rappelons-le, la modernité qui mit fin ici à cette pratique multidisciplinaire (danse-théâtre-musique) et consacra le cloisonnement des diverses disciplines artistiques.

Ces spectacles — ceux de Fuller mais aussi des autres championnes de la danse renouvelée — permirent d'initier le public local et les professionnels du décor à une esthétique du dépouillement qui était tout à fait à l'opposé de ce qu'ils pouvaient voir ou faire habituellement.

S'il n'y eut pas d'effet Fuller immédiatement palpable sur la scénographie théâtrale, il y en eut sur les compagnies et les nombreux studios de danse locaux. Une photo de promotion d'un spectacle donné par les Morenoff en 1927¹⁸ témoigne de cette influence. Les danseurs s'y exécutent dans un espace dégarni, fermé par des parois sombres sur lesquelles se dessinent, à peine perceptibles, des cheminées d'usine dans un milieu urbain. On ignore qui sont les auteurs de ces toiles, de même que de toutes celles qui étaient utilisées par les compagnies de danse et qui, relevant du symbolisme ou de l'expressionnisme, rompaient avec le réalisme dominant des scènes théâtrales. Mais il est fort probable qu'il s'agissait des artistes scéniques qui signaient habituellement les décors des théâtres montréalais. Si cela s'avérait, on aurait la preuve que l'éclectisme et la polyvalence des professionnels locaux du décor sont une caractéristique essentielle de la scénographie québécoise.

C'est au début des années 20 que furent créés les premiers décors épurés sur les scènes théâtrales locales. Ces décors accordaient une place prépondérante à la lumière. Notons, en particulier, la production d'un extrait du *Mort à cheval* de Henri Ghéon par une jeune troupe expérimentale de Montréal, les Compagnons de la Petite Scène, sur la scène du Monument-National, le 3 avril 1923. Pour l'occasion, cette troupe dirigée par Georges L. Fortin et Jean (?) Vallérand¹⁹ avait choisi de donner les deux actes du drame de Ghéon devant des

¹⁸ De leur vrai nom Lacasse, les Morenoff ou Lacasse-Morenoff ont dominé la scène locale de la danse au cours des années 20 et 30 et ont exercé une influence considérable sur l'art et l'enseignement de la danse au Québec.

¹⁹ Les Compagnons suivent en cela les enseignements de Craig et d'Appia et reprennent à leur compte les expériences de Copeau au Vieux-Colombier. Parmi les autres membres du groupe, mentionnons Hector Charland et Jeanne Depocas (ou De Pocas).

draps blancs et dans des costumes uniformes et monochromes. Le succès de cette tentative resta limité mais elle suscita un virulent débat sur les bienfaits de l'expérimentation artistique et sur la nécessité de l'avant-garde qui ouvrait la voie à la modernité et au metteur en scène.

Alors que la danse voguait de succès en succès et que les Compagnons de la Petite Scène tentaient de redéfinir les modes de création artistique, le décor réaliste, à deux ou à trois dimensions, continuait à dominer les scènes bourgeoises francophones. Tel n'était cependant pas le cas sur les scènes yiddish.

Plusieurs des artistes de cette communauté, arrivée par vagues successives à Montréal à partir de la fin du XIX^e siècle, avaient participé aux divers mouvements d'avant-garde, qui de Moscou, Prague, Berlin, Londres et Paris, ouvraient la voie à la révolution des «Fabuleuses années 20». L'un de ces artistes, Alexander Bercovitch, qui avait travaillé avec Kandinski, se lança dans la décoration théâtrale dès son arrivée au pays et créa toute une série de décors expressionnistes pour les troupes «d'art» yiddish qui se multiplièrent à Montréal après la Première Guerre mondiale²⁰. On ignore, pour l'instant, si Bercovitch exerça une influence sur les autres créateurs scéniques de Montréal qui œuvraient à l'extérieur de la communauté yiddish²¹ mais son activité révèle que la modernité était déjà bien présente ici avant l'apparition des automatistes.

²⁰ Voir, en particulier, ses esquisses expressionnistes destinées à la pièce *Der Oitser (le Trésor)* vers 1930. On en trouve une reproduction dans le catalogue de l'exposition *Peintres juifs et modernité - Jewish Painters and Modernity - Montréal 1930-1945* disponible au Centre Saidye-Bronfman.

²¹ La question est d'autant plus intrigante que le Théâtre d'art yiddish est apparu sur la scène du Monument-National de Montréal, là même et au moment-même où se constituent les premières troupes québécoises modernes. Le Théâtre Intime, les Compagnons de la Petite Scène, le Cercle Lapierre, etc.

L'esthétique fantaisiste et caricaturale de la revue (1900-1950)

La scénographie connut d'autres fulgurants progrès sur des scènes plus inattendues. Dès la première décennie du XX^e siècle, les créateurs et producteurs québécois mirent au point un nouveau genre théâtral, la revue. Bien qu'inspirée à la fois de la revue parisienne en vogue dans les cafés-concerts et des *Variety Shows* américains, la revue québécoise peut être considérée comme un produit original, tant par sa facture et son contenu que par les bouleversements qu'elle créa dans les rapports traditionnels entre acteurs et spectateurs. À l'époque des cafés-concerts (au tournant du siècle) comme à celle des grands cabarets québécois (après la Deuxième Guerre mondiale)²², la revue se déroulait dans la salle autant que sur la scène et nécessitait souvent la participation du public. Si, dans l'ensemble, ces revues se contentaient de décors et d'accessoires rudimentaires, certaines d'entre elles exigèrent au contraire une scénographie très élaborée avec des effets et des changements de tableaux incessants. Mais contrairement au théâtre de répertoire ou de boulevard qui, rappelons-le, était majoritairement réaliste, la revue n'était jouée que devant des décors et avec des costumes et accessoires stylisés et caricaturaux, souvent fantaisistes, qui ne sont pas sans évoquer ceux de l'agit-prop ou des futuristes. Les décors sont peints en couleurs vives et les objets comme les êtres qu'ils reproduisent sont difformes, souvent ubuesques. Quant à l'organisation générale des scènes dépeintes, elles frôlent parfois l'incongru et évoquent l'hétéroclite postmoderne: une statue ouvre les yeux et quitte son socle, un tramway s'égare en pleine campagne, la Montagne (le Mont-Royal) se fâche et s'en va, etc. Là encore, les titres²³ sont innombrables, autant que le sont les salles où ils ont été créés.

²² Par exemple le cabaret Au Faisan Doré ou le Montmartre à Montréal.

²³ Mentionnons *Ohé! Ohé! Françoise* d'Ernest Tremblay, Georges Dumestre et Léon May (Théâtre National Français, janvier 1909), *As-tu vu la r'vue?* d'Armand Robi et Pierre Christe (TNF, mars 1913), *Montréal fin d'année* de Julien Daoust (TNF, décembre 1915), *la Belle Montréalaise* du même auteur, *Envoyez? Envoyez?* de Paul Gury (TNF, février 1920), *As-tu vu Gédéon?* d'Armand Leclaire (TNF, décembre 1915), etc.

Les descriptions que donne la critique des plus retentissantes de ces productions (principalement au Théâtre National Français, au Théâtre Canadien Français et au Théâtre Canadien de Montréal) correspondent bien aux illustrations que nous possédons de certaines revues ultérieures, telles la série des *Fridolinades* (ill. n° 9) ou celles produites par Jean Grimaldi après la Deuxième Guerre. De sorte que s'il fallait absolument désigner une tradition scénographique authentiquement québécoise (par le contenu comme par la manière — disons «cartoonesque»), c'est sûrement dans ce genre original mais bien décrié qu'on la trouverait.

L'esthétique des décors de la revue québécoise puise à toutes les sources artistiques, du cubisme au surréalisme, du suprématisme au fauvisme en passant par l'art naïf (ill. n° 10). On en trouve une parfaite illustration dans l'œuvre abondante et variée de Roméo Leriche (illustration 13), décorateur attitré de Jean Grimaldi au Théâtre Canadien et à Radio-Cité, entre 1945 et 1955 approximativement. On notera avec amusement que cette esthétique pleine d'humour et de vie s'est également étendue au mélodrame populaire. C'est ainsi que Roméo Leriche a signé les décors de la version d'*Aurore l'enfant martyre* à laquelle participait Olivier Guimond fils.

La revue a survécu à la modernité. Non seulement sa formule n'a pas évolué — l'émission annuelle de Radio-Canada, *Bye Bye*, en est la preuve —, mais son mode de production est demeuré inchangé jusqu'au milieu des années 50. Si l'on exclut le cas des *Fridolinades*²⁴, les décorateurs de revues jouissent généralement de la même liberté de création que les décorateurs de la période pré-moderne que nous qualifions d'«ère des acteurs». Mais, ironiquement, ils sont aussi mal connus qu'eux, ainsi que le souligne le cas de Roméo Leriche que nous venons d'évoquer.

²⁴ Car Gratien Gélinas est, au sens strict et moderne du terme, un véritable metteur en scène.

II. La reconnaissance sans pouvoir: la modernité et l'ère des metteurs en scène (1937-1970)

La modernité théâtrale ne s'est pas imposée soudainement au Québec. Des Compagnons de la Petite Scène aux grandes rénovatrices de la danse occidentale du début du siècle en passant par les troupes d'art yiddish de Montréal, la modernité s'est manifestée sur nos scènes, de façon très graduelle, dès les années 1910. Mais on constate que l'une des principales caractéristiques de cette modernité, qui est la naissance de la mise en scène, est apparue ici beaucoup plus tardivement, ce qui s'explique sans doute par les résistances de ceux qui fonctionnaient encore selon le mode de production traditionnelle.

Est-ce à cause de la présence de nombreux artistes français durant le Deuxième Guerre mondiale et des échanges étroits avec le monde théâtral parisien, ou est-ce par besoin de renouveau que, en l'espace de quelques années, le Québec assista à l'éclosion de la mise en scène moderne? On ne sait trop! Mais la période, qui s'étend de 1937²⁵ à 1970, est bien celle des metteurs en scène. Entendons-nous! Il y avait déjà eu des metteurs en scène au Québec. Julien Daoust, Fred Barry, Albert Duquesne, Jeanne Maubourg, pour ne citer qu'eux. Mais, formés à l'école d'Antoine Godeau, conditionnés par des décennies de distribution par emploi et habitués à travailler avec le même groupe restreint de collaborateurs, ils se comportaient davantage en animateurs et en rassembleurs qu'en créateurs. Si le Québec avait jusqu'alors échappé à la dictature de la mise en scène, ce sursis finissait. Avec Émile Legault, Gratien Gélinas, Pierre Dagenais, puis Jean Gascon, Jean Desprez et, plus tard encore, Jacques Létourneau, Jean-Guy Sabourin, Jan Doat et Paul Buissonneau, entre autres, apparut la mise en scène moderne qui érigea le concept d'unité artistique, le fameux «tout organique» d'Appia, en dogme absolu. Le fait que certains de ces metteurs en scène, par exemple Émile Legault, se considéraient davantage comme des animateurs et des «facilitateurs» que comme des créateurs omniscients

²⁵ L'année est marquée par les débuts de Gratien Gélinas comme metteur en scène et la fondation des Compagnons de Saint-Laurent.

et omnipotents — comme Gélinas — ne diminue en rien la vigueur du culte de l'unité²⁶.

L'avènement de la modernité théâtrale correspondit à un autre changement majeur qui résulte, lui, de la fondation d'écoles supérieures d'art au Québec dans l'entre-deux-guerres: l'École des Beaux-Arts de Montréal et de Québec et l'École du meuble de Montréal. S'il est vrai que ces écoles ont été, particulièrement à leurs débuts, des écoles d'art décoratif ou d'art appliqué, il est également vrai qu'elles contribuèrent assez rapidement à revaloriser le statut des artistes peintres et des sculpteurs en général.

Dès le début des années trente, des élèves de l'École des Beaux-Arts de Montréal, qui recevaient une formation en décoration, se mirent à faire des décors de théâtre. Ce n'était pas la première fois que des artistes peintres se risquaient sur les scènes de théâtre. Ozias Leduc avait déjà tenté l'expérience auparavant²⁷. Mais c'est la première fois que certains d'entre eux décidaient de mener une carrière ou, du moins, de travailler régulièrement dans le domaine. Bien entendu, l'arrivée au théâtre d'artistes professionnels formés dans des écoles supérieures et prestigieuses ne pouvait que rehausser le statut de concepteur de décor. Et, effectivement, les décorateurs attachés aux théâtres de répertoire devinrent de petites célébrités. Qu'on songe, par exemple, à Jacques Pelletier

²⁶ L'unité comme fruit de la concertation du groupe dans le «compagnonnage» ou comme manifestation de l'autorité d'un créateur supérieur, le metteur en scène omniscient.

²⁷ Il avait créé les décors du drame *Madeleine* d'Ernest Choquette donné à St-Hyacinthe en juillet 1928 puis repris au Monument-National de Montréal par la Société canadienne d'opérette en janvier 1929. La même année (1929) Leduc prépara des esquisses pour *la Bouée*, une autre pièce de Choquette. Notons que Leduc avait mobilisé les membres de son atelier pour la réalisation de ces décors. Parmi eux se trouvait le jeune Paul-Émile Borduas. On peut également songer aux incursions épisodiques des peintres automatistes ou surréalistes qui signèrent aussi quelques décors marquants, en particulier celui d'Alfred Pellan pour *la Nuit des rois* créée par les Compagnons de Saint-Laurent en mars 1946. (Pour toute la question de l'apport des automatistes et des surréalistes à la modernité théâtrale, nous renvoyons aux travaux que leur a consacrés André-G. Bourassa., en particulier à «Scène québécoise et modernité», dans *l'Avènement de la modernité culturelle au Québec*, sous la direction d'Yvan Lamonde et Esther Trépanier, Québec, IQRC, 1986, pp. 139-172.)

et Marie-Laure Cabana — conceptrice de costumes²⁸, Jac Pel, Jacques Gagnier, Robert LaPalme — le célèbre «recalé» des Beaux-Arts — et surtout, un peu plus tard, à Robert Prévost, Jean-Claude Rinfret, Gabriel Filion, Charles Daudelin, Jean-Paul Mousseau (ill. n° 18) et Paul Bussièrès. Ces créateurs étaient connus du public et de la critique qui discutait épisodiquement de leurs créations. Leurs noms apparaissaient en bonne place sur les programmes et leur contribution aux succès — ou aux échecs — des spectacles était régulièrement soulignée. Mais ce que les décorateurs gagnèrent alors en reconnaissance, ils le perdirent en autonomie et en pouvoir. Car désormais, leur travail était soumis à la règle de l'unité qui, plus souvent qu'autrement, était définie et imposée par le metteur en scène.

Ce rapport d'autorité pouvait être amoindri ou masqué par des affinités et des complicités, mais il n'en était pas moins réel. Il faut entendre Marie-Laure Cabana (ill. n° 12), Jacques Pelletier, Robert Prévost ou Jean-Claude Rinfret, les plus respectés d'entre eux, affirmer la primauté du texte et la nécessité d'un travail d'équipe dirigé — par le metteur en scène — pour saisir l'ascendant de la mise en scène sur les autres pratiques théâtrales. «Les décors et les costumes sont partie intégrante du spectacle et doivent être conçus et travaillés dans le même sens que l'interprétation du texte. Tout ça est d'une unité essentielle»²⁹, affirme Prévost, alors qu'il est au sommet de sa gloire.

Curieusement, la présence de metteurs en scène de talent et leur association, souvent durable, avec des décorateurs de talent formés aux grandes écoles d'art — Gélinas-Pelletier, Gascon-Prévost, Doat-Rinfret, Létourneau-Rinfret³⁰ —, n'ont pas donné naissance à des théories esthétiques ou même à des

²⁸ Marie-Laure Cabana a très longtemps travaillé en étroite collaboration avec Jacques Pelletier. Tous deux formés aux Beaux-Arts, ils ont commencé leurs carrières en même temps à la Société canadienne d'opérette.

²⁹ Entrevue de Hélène Beauchamp avec Robert Prévost, *le Théâtre canadien-français*, Fides, Archives des lettres canadiennes, tome V, Montréal, 1976, pp. 926-927.

³⁰ Respectivement au Monument-National, au Théâtre du Nouveau Monde et au Théâtre-Club.

questionnements de fond sur la théâtralité ou la scénographie, comme l'ont fait, par exemple, les tandems parisiens constitués de Jouvett et Bérard ou Vilar et Gishia. On pourrait expliquer ce phénomène par les exigences et l'étrécissement du marché québécois du théâtre qui forçait les créateurs à produire de six à douze décors par année — ce qui n'a guère changé depuis —, sans compter leurs activités parallèles (à la télévision ou ailleurs). Cela, bien sûr, laissait peu de temps à la réflexion critique ou à la maturation réfléchie d'un style spécifique. Mais l'erreur serait de vouloir trouver ici une pratique et une philosophie qui sont d'ailleurs. Les décorateurs québécois de la période moderne, comme leurs prédécesseurs, ont cultivé l'éclectisme — du réalisme (tout de même majoritaire) à l'abstraction, du symbolisme au Pop-Art — par goût autant, sinon plus, que par nécessité. On peut bien sûr déplorer qu'ils n'aient pas laissé d'écrits sur leur pratique mais cela, osons le mot, n'était pas dans leur culture. Comme le reconnaît candidement Rinfret, cela ne faisait pas partie de leurs préoccupations. À l'approfondissement d'un projet central, ils ont tous préféré l'exploration tous azimuts. Cela, rappelons-le encore, est l'une des caractéristiques fondamentales des professionnels québécois du décor jusqu'au début des années 80. Les décorateurs de la modernité, comme les artistes scéniques du début du siècle, étaient des créateurs boulimiques, heureux dans le feu de l'action et dans la diversité.

Le bilan des années 1937 à 1970 et de ce qu'on peut globalement qualifier d'ère de la modernité théâtrale au Québec est donc bien ambigu en ce qui a trait à la scénographie. Une nouvelle génération de décorateurs³¹ s'impose, issue principalement des grandes écoles d'art, qui a définitivement consacré le statut artistique du décorateur, mais en raison de l'autorité nouvellement acquise par le metteur en scène «moderne», il n'en est pas moins devenu un adjoint, un subordonné.

³¹ Seuls Pelletier, Cabana, Rinfret Bussièrres vivront exclusivement de leur art, pour les autres, le décor de théâtre restera une activité importante, parfois, mais non permanente.

Cela n'empêche pas la production d'œuvres colossales — chez Rinfret, Pelletier et Prévost, entre autres — d'une extrême variété, originales, inventives et étonnamment personnelles. Car si Rinfret comme Marie-Laure Cabana — et Pelletier — se défendent bien d'avoir un style distinctif³², l'examen de leurs productions révèle au contraire des approches et des intérêts très divergents, ce qui atteste bien de leur modernité. Les décorateurs de la modernité, rappelle Fredric Jameson, ont tous eu tendance à développer «a personal, private style, as unmistakable as your fingerprint»³³. Les décorateurs québécois de la période moderne, qu'on peut qualifier d'«ère des metteurs en scène», n'échappent pas à cette règle. Au risque d'alourdir notre propos, attardons-nous un peu sur l'œuvre de trois d'entre eux dont la carrière a été particulièrement marquante.

L'héritage moderne: Pelletier, Prévost, Rinfret

Pelletier commence sa carrière alors qu'il est encore étudiant à l'École des Beaux-Arts de Montréal, au tout début des années 30. Son œuvre est dominé par la lumière et non, comme on s'y attendrait, par le dessin. Il confectionne ses maquettes et y incorpore l'éclairage dès le début de sa démarche créatrice. Marqué par l'esthétique scénique américaine, Pelletier demeure généralement dans la voie réaliste. Travaillant principalement avec des toiles peintes et jouant abondamment avec la perspective, il transcende cependant l'illusionnisme par le jeu nuancé de la lumière, ce qui en fait le champion des atmosphères (dans les œuvres de Gélinas — *Tit-Coq*, *les Fridolinades* —, comme à la Société canadienne d'opérette puis aux Variétés lyriques). Ses décors sont généralement à deux dimensions (ill. n° 13), mais il a tenté quelques expériences scénographiques audacieuses, en particulier avec Pierre Dagenais et l'Équipe, qui oscillent

³² À la question: «Existe-t-il un style Pelletier, un style Prévost ou un style Rinfret?», Rinfret, Marie-Laure Cabana, Renée Noiseux-Gurik, Jean Grimaldi, Gratien Gélinas, Paul Bussièrès et Claude Fortin ont répondu non sans hésiter.

³³ Fredric Jameson, «Postmodernism and Consumer Society», in *Postmodernism and Its Discontents*, sous la direction d'E. Ann Kaplan, New York, Verso, 1988, p. 17.

de la stylisation au non-figuratif. La plus marquante de toutes ses propositions demeure la création du *Songe d'une nuit d'été* dans les jardins de l'Ermitage (à Montréal) en août 1945. C'est là, dans un décor naturel délimité par l'éclairage artificiel et identifié par quelques accessoires, qu'il a aménagé les scènes de la fresque shakespearienne.

Prévost est davantage marqué par l'influence européenne — celle de Christian Bérard³⁴ en particulier — qui se manifeste par le souci du détail et du «beau décor» (ill. n° 14) dès ses premières créations professionnelles pour Radio-Canada et le Théâtre du Nouveau Monde en 1952³⁵. C'est sans doute parce qu'il a lui-même l'expérience de la scène que Prévost accorde une place primordiale aux comédiens dans ses conceptions scéniques et organise l'espace en fonction de leur présence (illustration 17). L'espace est donc, chez lui, une préoccupation constante bien qu'il s'en tienne, pour l'essentiel, aux scènes traditionnelles. Les soixante-quinze décors qu'il a signés au Théâtre du Nouveau Monde et ceux qu'il a créés pour l'opéra, entre autres, sont parfaitement reconnaissables par la finesse de l'exécution, par des plantations précises — accessoires, volumes et toiles peintes —, par le recours à une machinerie théâtrale efficace et discrète et par l'agencement de couleurs nuancées, souvent des camaïeux, qui lui ont d'ailleurs valu d'être parfois traité de coloriste. En raison de son obsession du «beau décor», Prévost passait pour un adepte du décor «décoratif» avec tout ce que cela peut parfois avoir de péjoratif. Ce penchant ne l'a pas empêché de se lancer souvent dans le non-figuratif et dans l'expérimental.

Prévost, dont la longévité (1952-1982) demeure exceptionnelle dans un milieu où une carrière normale excède rarement dix ans — aujourd'hui encore —, a en quelque sorte succédé à Pelletier et cette transition correspond à une plus

³⁴ Christian Bérard (1902-1949) a été le principal collaborateur de Louis Jouvet et l'un des décorateurs les plus respectés de son époque.

³⁵ Il avait auparavant travaillé avec les Compagnons de Saint-Laurent alors qu'il était étudiant. Il avait, en particulier, signé les décors du *Barbier de Séville* en février 1944 et ceux du *Bal des voleurs* en mars 1946.

grande autonomie du décor de théâtre à l'égard des Beaux-Arts dans la mesure où l'architecture (l'espace) prend de l'importance au détriment du dessin et de la peinture. Cette démarcation s'accroîtra avec les créations de Jean-Claude Rinfret.

L'œuvre théâtrale de Jean-Claude Rinfret, qui s'étend de 1950 à 1967, est moins abondante que celle de Prévost, mais elle coïncide avec l'avènement des grandes structures architecturales (ill. n° 16). Plus que les décorateurs précédents, il a joué sur les volumes et les masses, organisant l'espace en plates-formes et en zones distinctes délimitées par des rampes, des marches, des murs et découpées par l'éclairage auquel il accorde la même importance que Pelletier (voir couverture et ill. n° 17). Rinfret utilise des plans au dessin minimal, plus suggestif que représentatif. Autant le dessin de Prévost est précis, autant celui de Rinfret est vague. Cela s'avère même dans ses décors plus réalistes tel celui, épuré et fait d'accessoires, qu'il a conçu pour la création des *Beaux dimanches* de Marcel Dubé. C'est avec le Théâtre-Club que Rinfret a signé ses décors les plus marquants pour le théâtre mais c'est avec l'opéra qu'il a vraiment développé ces notions de «concept»³⁶ et de «dispositif» aujourd'hui si chères aux scénographes québécois.

En dépit des différences marquantes qui les opposent, Pelletier, Prévost et Rinfret se caractérisent par la clarté de leurs propositions, même quand il s'agit de créations moins figuratives. Si Pelletier a surtout fait des décors réalistes, si Prévost a mis au point des dispositifs scéniques complexes, Rinfret a ouvert la voie aux scénographies métaphoriques. Mais ce qu'on doit, encore une fois, retenir de leurs œuvres, c'est qu'elles s'inscrivaient dans cette esthétique de la cohérence et de l'unité contrôlée par le metteur en scène.

³⁶ «On ne fait pas un décor, on conçoit l'espace en le structurant et en le transformant non pour reproduire la réalité mais pour l'évoquer» (Entrevue avec Jean-Claude Rinfret réalisée par Hélène Beauchamp et Jean-Marc Larrue le 16 septembre 1991, Montréal).

La création d'une section de scénographie à Radio-Canada en 1952, qui a regroupé la plupart des décorateurs de l'époque, a eu un effet salubre sur la profession dans la mesure où elle a renforcé la stabilité des créateurs de décors. Mais cela n'a rien changé à leurs rapports de dépendance à l'égard des metteurs en scène (ou des réalisateurs). Si, de l'avis de tous ceux qui y ont participé, cette section a été un remarquable foyer de réflexion et de création scénographiques jusqu'au milieu des années 60, force est d'admettre, d'une part, que son influence a davantage marqué la télévision que le théâtre et que, d'autre part, cette formidable concentration de créateurs scénographiques n'a pas entraîné de remises en question au sein de l'institution théâtrale. Les concepteurs de décors développèrent à cette occasion un esprit de corps sans pourtant que cela ne les pousse à revendiquer plus de pouvoir.

III. La postmodernité ou l'ère des scénographes: reconnaissance et pouvoir

L'impact de la Révolution tranquille et le «théâtre québécois» des années 70

Dans l'immédiat, rien ne pouvait inquiéter les metteurs en scène. Mais la Révolution tranquille éclata et, comme on le sait, elle n'épargna pas le théâtre. On n'évalue pas encore très bien dans toute leur ampleur les conséquences de ce mouvement irrépressible de contestation et de renouveau, mais on peut émettre quelques hypothèses. La naissance d'une dramaturgie nouvelle, le «théâtre québécois», qui rompait radicalement avec le répertoire en usage, constitua un défi pour la mise en scène autant d'ailleurs que pour les interprètes. Mais du point de vue de la scénographie, le «théâtre québécois» ne causait pas de difficultés insurmontables. Au contraire, comme tous les théâtres d'affirmation identitaire, ce «théâtre québécois» (1968-1980), qui naît avec *les Belles-Sœurs* et meurt avec le Référendum, eut tendance à délaisser la forme au profit du fond et, plus souvent qu'autrement, il se contenta sur scène de lieux facilement identifiables, voire réalistes. Non seulement n'y a-t-il pas eu de révolution scénographique à la faveur du renouveau dramaturgique apparu en 1968, mais il y a même eu régression. Non pas parce que les nouveaux textes ont réduit la

conception des décors à un simple travail d'illustration³⁷, mais la fonction de décorateur a perdu de son éclat. Cet âge, rappelons-le, a d'abord été l'«âge de la parole», c'est-à-dire celui des auteurs, et, conséquemment, celui des metteurs en scène qui se sont érigés en «dépositaires» de cette parole.

Dans un contexte encore dominé par Rinfret et Prévost, le décor a été plus que jamais au service du texte et cela, en dépit de la récente ouverture de l'École nationale de théâtre et de sa section décoration (en 1961), en dépit aussi des propositions scénographiques souvent audacieuses de jeunes compagnies d'amateurs (souvent liées à l'ACTA³⁸) nées au cours des années 50 ou au début des années 60 et qui comptaient dans leurs rangs des concepteurs de décors dynamiques, particulièrement sensibles à l'espace. Si Claude Sabourin (ill. n° 19) aux Apprentis-Sorciers, Pierre Moretti ou Gilles Lalonde aux Saltimbanques ne disposaient pas des moyens de Rinfret ou de Prévost, ils n'en étaient pas moins inventifs, parvenant à créer, selon le mot de Michel Vaïs, des «décors remarquables [pour] le prix d'une pelote de ficelle»³⁹. Mais l'«art du décor» demeurerait tout de même un outil au service d'un autre discours.

³⁷ Ce qui n'empêche pas des tentatives originales. Mais elles relèvent généralement de l'initiative des auteurs dramatiques et des metteurs en scène, tel *le Chemin du Roy* de Françoise Loranger et Claude Levac présenté dans une production de l'Égrégore en avril 1968 sous forme de partie de hockey. Les récentes reprises des (déjà) classiques québécois — les *Belles-Soeurs*, les *Grands départs* — montrent que ces textes offrent d'innombrables possibilités aux concepteurs de scénographies. Mais cela n'était visiblement pas perçu de la même façon à l'époque de leur création.

³⁸ Fondée en 1958 à l'initiative de Guy Beaulne, l'Association canadienne du théâtre d'amateurs vise à revaloriser le théâtre amateur afin qu'il développe des caractéristiques propres et cesse d'être un pâle reflet du théâtre professionnel. L'ACTA deviendra par la suite l'Association québécoise du jeune théâtre (AQJT).

³⁹ La citation est de Michel Vaïs. Il fait là allusion aux décors créés par Gilles Lalonde pour *Connaissez-vous la voie lactée?* de Karl Wittlinger au cours de la saison 1963-1964 (Michel Vaïs, «Les Saltimbanques (1962-1969)», *Jeu*, n° 2, printemps 1976, p. 30).

Le Jeune Théâtre et la revanche des acteurs: redéfinir l'espace

Si le théâtre québécois de la fin des années 60 et de la décennie suivante a permis de donner une nouvelle légitimité sur scène à une langue, des thématiques et des personnages locaux — disons à une réalité d'ici —, il a eu peu d'impact sur la théâtralité. C'est du Jeune Théâtre qu'est venue la véritable révolution dans ce domaine. Des troupes d'amateurs financées grâce aux Projets d'initiatives locales (P.I.L.) du Gouvernement fédéral aux compagnies plus structurées telles le Théâtre Euh! ou le Théâtre Parminou, le Jeune Théâtre a bouleversé l'univers théâtral québécois. L'affirmation nécessite, il est vrai, quelques nuances car elle ne s'applique pas indifféremment à toutes les compagnies qui furent membres, à un moment ou à un autre, de l'Association québécoise du jeune théâtre, mais à celles qui pratiquaient un théâtre dit d'«intervention»⁴⁰ et que nous désignons ici sous l'appellation Jeune Théâtre militant.

Dans l'ensemble, les troupes les plus revendicatrices du Jeune Théâtre du début des années 70 n'avaient pas moins de moyens que les grandes troupes liées à l'ACTA (les Saltimbanques, les Apprentis-Sorciers, l'Estoc), mais elles ne partageaient pas leurs préoccupations artistiques et esthétiques. Elles avaient choisi de réduire l'aspect visuel de leurs productions à quelques éléments rudimentaires facilement transportables en tournée: par exemple trois ou quatre tabourets sur une scène vide surmontée d'une bande de couleur, comme dans *les Enfants de Chénier dans un grand spectacle d'adieu* par le TMN en 1969, ou quelques accessoires comme dans *T'es pas tannée Jeanne d'Arc?* du Grand Cirque Ordinaire la même année⁴¹.

⁴⁰ Gilbert David identifiait trois tendances au sein de l'AQJT: les troupes qui cautionnaient le théâtre institutionnel (le théâtre vu comme divertissement), celles qui se consacraient à l'expérimentation sous toutes ses formes, celles enfin qui défendaient une idéologie de gauche, le plus souvent marxiste («a.c.t.a/a.q.j.t.: un théâtre *intervenant* (1958-1980)», *Jeu*, n° 15, printemps 1980, p. 16).

⁴¹ Une voiturette d'enfant, une trottinette, des marionnettes, une grosse poupée, etc. (Guy Thauvette, éd., *T'es pas tannée, Jeanne d'Arc?*, Montréal, Herbes rouges, 1991, p. 33).

C'est ce type de lieu épuré, ramené à l'essentiel, qualifié d'«esthétique économique»⁴² par Jean-Claude Germain, qui a caractérisé les scénographies du Jeune Théâtre militant et du théâtre jeunes publics à ses débuts. Mais c'est ailleurs que réside le principal apport de ce mouvement théâtral révolutionnaire. Théâtre d'affirmation identitaire lui aussi, le Jeune Théâtre militant ne fit pas que contester des valeurs idéologiques dominantes, il remit en cause le mode de fonctionnement et de production ainsi que tout le système hiérarchique en vigueur au sein de l'institution théâtrale québécoise⁴³. Après le Pop-Art, le Jeune Théâtre militant rejeta les spécialisations et prôna l'égalité en art. L'heure était au collectif! Plus d'auteur, plus de metteur en scène, plus de décorateur! Tout cela est bien connu. Mais sous couleur d'égalité devant l'art, ce à quoi on assista alors, c'est à la révolte des acteurs qui, plus encore que les décorateurs, avaient été les laissés pour compte de la modernité et du théâtre québécois. Relégués au rang de simples instruments aux mains d'un autre créateur — le metteur en scène —, ils remirent en cause la formation académique et française qu'on leur imposait et décidèrent d'assumer eux-mêmes l'ensemble des pratiques théâtrales: écriture, scénographie, mise en scène, interprétation, sonorisation. Le Jeune Théâtre, pris dans son ensemble, est d'abord et avant tout un théâtre d'acteurs! Il n'est pas surprenant, dans ce contexte, que la principale préoccupation des troupes de Jeune Théâtre ait porté sur l'espace. L'espace comme lieu théâtral (les lieux où elles se produisent) et l'espace scénographique (en particulier le rapport scène-salle).

Le Jeune Théâtre a privilégié les lieux polyvalents et non traditionnels, par choix idéologique plus que par nécessité, délaissant le rapport frontal au profit d'espaces ouverts — espace éclaté ou rond — ou jouant dans les rues ou sur les places publiques (comme la Vraie Fanfare Fuckée), de manière à favoriser une plus grande interaction avec son public et à provoquer sa participation. Bien qu'il n'y ait plus eu alors de professionnels attirés aux décors ou aux mises en

⁴² Voir Michel Bélair, *le Nouveau théâtre québécois*, Montréal, Leméac, 1973, p. 98.

⁴³ Le mouvement de contestation n'était pas propre au Québec. Qu'on songe, par exemple, au Living Theatre qui exerça d'ailleurs une profonde influence sur les artisans du Jeune théâtre.

espace, la scénographie, entendue au sens d'organisation de l'espace et du rapport acteurs-spectateurs, devint l'élément clé de toute la démarche créatrice de tout le Jeune Théâtre. Ses spectacles étaient souvent conçus en fonction des possibilités scénographiques des lieux où il se produisait et de ses choix idéologiques. Hissée au rang de pratique majeure et de priorité dans le processus de création, la scénographie a, pour la première fois, supplanté le texte écrit, la mise en scène et, paradoxalement, le jeu qui se développaient à partir d'elle.

Tant que le théâtre de revendication politique, d'intervention et d'affirmation - le Jeune Théâtre militant - demeura majoritaire au sein du mouvement du Jeune Théâtre, ou du moins tant qu'il s'affirma avec force, cette transformation, quoique radicale, parut secondaire puisque le contenu devait tout de même l'emporter sur la forme. Mais lorsque d'autres tendances, celle de troupes plus soucieuses d'expérimentation formelle, comme l'Eskabel de Jacques Crête ou Omnibus par exemple, commencèrent à s'imposer au public et à la critique, la hiérarchie des pratiques que le Jeune Théâtre militant avait instaurée dans sa phase militante prit une toute autre signification et la primauté de l'espace déboucha sur un «esthétisme scénographique», c'est-à-dire sur la quête de l'image forte, efficace et de plus en plus belle. Cette quête devint la règle chez la plupart des collectifs de deuxième génération tels que Carbone 14 ou le Théâtre Repère. Pour ces derniers, l'image scénographique n'est plus un moyen mais une fin et le texte dramatique se trouve souvent au service de celle-là⁴⁴.

Le retour de la frontalité et l'avènement des scénographes: la postmodernité, suite ou fin? (1980-1990)

Si l'avènement du non-référentiel a marqué les débuts de la modernité scénographique ici, les débuts du Jeune Théâtre ont correspondu à la naissance

⁴⁴ Notons d'ailleurs que la première lettre de l'acronyme Repère, «R», qui est aussi la première étape de la création par cycles, symbolise la «ressource» dont on sait qu'elle est souvent une image. Voir le n° 8 de l'*Annuaire théâtral* consacré à Repère.

de la postmodernité (en scénographie, non en dramaturgie⁴⁵). En rejetant les lieux traditionnels et en recourant à des pratiques et à des techniques multidisciplinaires — la danse, le cirque, la musique, les marionnettes, l'audio-visuel —, comme dans *T'es pas tannée Jeanne d'Arc?*, par exemple, en confondant les genres, en intégrant le processus de création au spectacle, le Jeune Théâtre a été le principal fer de lance de la postmodernité québécoise. En ce qui concerne la scénographie, son apport primordial a été, rappelons-le, de faire de l'espace l'élément de base de toute création.

Le principe de l'égalité en art et de l'art par tous — la démocratie en art —, qui était l'un des fondements du jeune mouvement, tomba en désuétude à la fin des années 70. Le retour à la spécialisation, donc à la professionnalisation des fonctions créatrices, se fit presque naturellement. Cette période «post-québécoise» a vu s'affirmer la spécificité de la formation artistique du concepteur de décors, qui n'est désormais plus diplômé des Beaux-Arts mais d'écoles spécialisées. Issu de la section de scénographie de l'École nationale de théâtre, autrefois appelée «section décoration»⁴⁶, de celle du Conservatoire de Québec ou de l'Option théâtre du Collège Lionel-Groulx, ce nouvel artiste est arrivé sur le marché du théâtre alors que, d'une part, l'espace était perçu comme une valeur essentielle du spectacle théâtral et que, d'autre part, l'institution vivait encore sous le choc du Jeune Théâtre. La mise en scène vivait une grave crise, une crise dont elle se remet péniblement, et le texte était suspect.

Les nouveaux concepteurs de décors ont rapidement pris toute la place qu'ils pouvaient prendre sous le prétexte, bien justifié, qu'ils étaient les spécialistes de l'espace, de tous les espaces. Et on comprend, dès lors, qu'ils tinrent tant au titre de scénographes. Dès le début des années 80, le scénographe devint le créateur indispensable à toute création et était investi d'une autorité qui

⁴⁵ Où on peut la déceler dans les premières pièces de Jacques Languirand, par exemple.

⁴⁶ Les premiers diplômés de la section «décoration» de l'École nationale de théâtre (Michel Catudal, Renée Noiseux-Gurik, par exemple) ont pratiqué leur art à une époque que dominaient encore les Prévost, Rinfret et autres anciens des Beaux-Arts ou de l'École du meuble.

dépassait de loin les doléances bien compréhensibles d'un Kokkos ou d'un François Barbeau.

Après la disparition du Jeune Théâtre militant⁴⁷ et avec la nouvelle vigueur des troupes dites «de recherche», la postmodernité s'est donc faite «postquébécoise». Elle s'est consacrée à des objets et à des activités en apparence bien frivoles. Elle s'est voluptueusement complu dans le narcissisme, se préoccupant d'abord d'elle-même (cultivant *ad nauseam* l'autoréflexivité et l'autoreprésentation⁴⁸) et a pris un malin plaisir à subvertir les codes en s'attaquant aux signifiants, mettant ainsi au point un redoutable arsenal de procédés et d'images scénographiques. Rien n'a résisté à cette vague sacrilège, surtout pas les textes que les créateurs-scénographes postmodernes ont traité non pas comme des contenus mais comme des objets (ainsi que les Cycles Repère le suggèrent d'ailleurs). Et on notera que, à l'instar du Pop-Art, cette postmodernité scénographique a cultivé la fragmentation, la dispersion, la multiplicité (les contraires de la linéarité), l'hétérogénéité, l'hybridité (la contre-pureté), l'incomplétude, la confusion voulue des genres et des arts, de l'art haut et de l'art bas. Boudant la métaphore, qui exige une relative transcendance et l'existence d'un métadiscours (mais où est le haut et où est la bas?), la postmodernité postérieure au Jeune Théâtre a donné à la métonymie une légitimité scénique inégalée — le salon de barbier est représenté par la chaise de barbier, les humains par des chaussures, la mémoire par des journaux⁴⁹. Et tout cela se déployait de façon ludique et ironique dans une parfaite indifférenciation

⁴⁷ Il ne reste plus guère que le Théâtre Parminou qui maintienne des pratiques d'intervention. Les autres troupes militantes ont disparu ou se sont, elles aussi, réorientées vers un théâtre plus esthétique (particulièrement les troupes pour jeunes publics).

⁴⁸ Elle devient le propre objet de sa réflexion. On a d'ailleurs rarement vu dans l'histoire autant de pièces dont l'un des objets thématiques principaux est justement la production du spectacle dramatique et dont l'un des personnages-clés est l'auteur fictif ou réel: *les Feluettes*, *Billy Strauss*, *le Samouraï amoureux*, *Artaud-Artaud*, *Partie de cache-cache entre deux Tchécoslovaques au début du siècle*, *le Vrai monde?*, etc.

⁴⁹ Les chaussures et la chaise dans *la Trilogie*, les piles de journaux qui encadrent l'écran dans *Rivage à l'abandon*.

spatiale et temporelle qu'agrémentent des éléments naturels (l'eau, le feu, la terre, les plantes, etc.) dépouillés de toute valeur symbolique, qui ne renvoient à rien d'autre qu'à eux-mêmes⁵⁰. Il n'y avait alors même plus métonymie, mais simple dénotation (par exemple la terre dans *la Trilogie*).

Et il est symptomatique du nouvel ascendant exercé par la scénographie sur l'ensemble de la pratique théâtrale que les deux créateurs les plus marquants de cette période, Robert Lepage et Gilles Maheu, sont avant tout préoccupés d'espace et d'images.

L'effet déstabilisant de la postmodernité a bien servi les jeunes scénographes puisqu'ils ont pu tout expérimenter et puisque, dans ce désarroi généralisé, personne ne pouvait véritablement résister à leur volonté créatrice, surtout pas les metteurs en scène. Mais on sent qu'un changement est en train de se produire. Ces scénographes, qui ont été de vibrants défenseurs de l'espace, reviennent paradoxalement à la frontalité, au rapport scène-salle traditionnel et à ce qu'Aronson appelle la «pretty picture»⁵¹. Même Robert Lepage et Gilles Maheu n'échappent pas à cette tentation⁵². Il en découle des scénographies moins architecturales, plus réfléchies, plus «esthétisantes» et plus ordonnées que celles du début des années 80; des scénographies qui comportent de moins en moins d'éléments gratuits et qui portent la marque de la vision de l'artiste scénographe plus qu'elles ne renvoient au monde extérieur. Dans ce contexte, il n'est vraiment plus sûr que la scénographie (de la frontalité) soit métonymique, il n'est même plus sûr qu'on vive encore à l'ère postmoderne. Les récentes productions de Stéphane Roy (le vide vertigineux de *Henri IV*), Danièle Lévesque

⁵⁰ Ce qui relève du même processus que l'autoréflexivité et l'autoreprésentation.

⁵¹ Aronson, *loc. cit.*, p. 1.

⁵² *Peau, chair et os* et *le Café des aveugles* ont été créées dans des espaces traditionnels ou aménagés de façon traditionnelle. Si cette tendance peut être en partie justifiée par des questions d'efficacité ou de rentabilité, il s'agit avant tout de choix esthétiques. Prenons l'exemple du nouveau Théâtre d'Aujourd'hui. Bien qu'il soit conçu de façon à permettre toutes sortes de combinaisons scène-salle, il n'a délaissé le rapport frontal qu'à une occasion depuis son ouverture. La salle Fred-Barry et le Théâtre Espace Go s'en tiennent aussi au rapport frontal dans la plupart des cas.

(l'eau dans *Ines Pérée et Inat Tendu*) et Daniel Castonguay (l'espace concentré et oppressant de *l'Histoire de l'oie*) ont d'ailleurs une forte portée métaphorique.

Le changement auquel nous assistons depuis quelques saisons est difficilement perceptible justement parce que les scénographes recourent encore abondamment aux procédés postmodernes et parce qu'aucune production majeure, radicalement nouvelle, n'a encore pu s'imposer au public et reléguer au rang d'œuvres d'époque *la Trilogie* ou *Rivage à l'abandon*. Mais cela ne saurait tarder car, à la différence de leurs prédécesseurs de la période moderne, les scénographes actuels réfléchissent (tout haut) sur leur pratique et leur démarche créatrice se poursuit de spectacle en spectacle, ce qui explique la fréquence des associations entre metteurs en scène et scénographes (Lorraine Pintal-Danièle Lévesque, Alice Ronfard-Stéphane Roy, Denis Marleau-Claude Goyette, etc.) et l'apparition, chez ceux qui dominent actuellement la scène québécoise, de styles particuliers et de thèmes visuels récurrents. Qu'on songe aux machines de Michel Crête, aux boîtes enchâssées — la boîte dans la boîte scénique — de Danièle Lévesque, aux grands espaces architecturaux de Stéphane Roy, aux perspectives forcées de Daniel Castonguay (ill. n° 21), à l'esthétique «théâtralisante» de Claude Goyette (ill. n° 24), etc. Et on comprend que ce souci de l'«œuvre» fasse qu'elle soit mise en valeur, ce qui expliquerait en partie le retour à la scène traditionnelle qui joue adéquatement le rôle du cadre pour un tableau, de l'écrin pour un bijou.

Mais ce qu'on constate aussi depuis quelques saisons, c'est qu'un nouvel équilibre tend à s'instaurer entre les diverses pratiques théâtrales. Les nouveaux scénographes marquent le pas. Après avoir imposé leur autorité avec force, presque avec violence, et après s'être créé un style distinctif, ils sentent bien que le statut et le prestige dont ils jouissent enfin simultanément ne peuvent pas être menacés à court terme. Ils se concentrent donc davantage sur leur pratique et sur leurs conditions de travail et de rémunération —, et ils ont adopté une approche plus sensible des textes dramatiques. Sans s'effacer devant eux, ils en respectent plus la rigueur interne comme en témoigne la production de *En attendant Godot*. L'ère des grands détournements scénographiques (*la Vie de Galilée*, par exemple, ou *l'Annonce faite à Marie*) est probablement révolue. De leur côté, les metteurs

en scène retrouvent une relative sérénité en retournant aux pièces de répertoire. Ils se sentent, à juste titre, moins menacés.

Tout se passe comme si, après avoir acquis le pouvoir et la reconnaissance qui normalement l'accompagne, les scénographes québécois d'aujourd'hui avaient accepté le retour en grâce de ceux qui, pendant plus de trente ans, avaient soumis les décorateurs de l'époque antérieure à leur autorité. Mais retenons que, au cours de ce processus, ces scénographes ont accrédité un mythe déplorable qui relègue tout ce qui les a précédés dans un passé obscur, indifférencié, et qu'ils se sont approprié un titre qui leur convient de moins en moins.